Cristina BARBOLANI
Virtuosa guerra di verità. Primi studi su Alfieri in Spagna
Modena: Mucchi editore, 2003

Sotto un titolo ricavato da una citazione da *Del Principe e delle Lettere* (III, 4), che designa la lotta compiuta dai «pochi uomini» cui il destino avrebbe concesso di servirsi della «lor penna» per soccorrere «alle vacillanti pubbliche virtù» e «felicemente combattere» il vizio «smascherandolo», Cristina Barbolani raccoglie — in un volume della collana *Studi e documenti* diretta da Marziano Guglielminetti per il Centro Nazionale di Studi alfieriani — quattordici saggi scritti fra il 1986 e il 2002 (dieci già pubblicati in riviste, miscellanee e atti di convegni e quattro inediti) variamente dedicati alla presenza di Alfieri nella cultura spagnola fra Sette e Ottocento.

Dalla scelta del titolo traspare già il ruolo svolto dalla penetrazione alfieriana presso gli intellettuali spagnoli, in un periodo complesso soprattutto dal punto di vista storico-politico: il rapporto con la Francia napoleonica durante il governo di Giuseppe Bonaparte, la reazione al bonapartismo e il ripristino della monarchia borbonica, il difficile e precario affermarsi dei principi del costituzionalismo e del liberalismo.

I saggi vengono qui pubblicati in ordine di composizione, a testimonianza del percorso di ricerca dell'autrice, che — accanto ad altri studi sui classici italiani (e sulla loro fortuna in Spagna) da Petrarca a Leopardi — è venuto precisandosi ed arricchendosi negli anni, ed hanno la loro origine nei saggi su Cabanyes del 1989 (qui contrassegnati dai n. 2 e 3: p. 15-35), trovando un primo punto di riferimento nel saggio del 1999: *En torno a las traducciones de Alfieri en Espana* (qui alle p. 37-51), saggio che delineava un panorama complessivo indubbiamente ricco e indicava già gli snodi fondamentali e le implicazioni metodologiche: il rapporto delle traduzioni con la personalità dei traduttori e la loro posizione nelle vicende storiche spagnole, il concentrasi dell'attenzione sulle tragedie «di libertà», la destinazione delle traduzioni per la pagina o per la scena, la differenza fra traduzioni e adattamenti e quindi il rapporto con la tradizione del teatro spagnolo e l'evoluzione del gusto e dell'ideologia del pubblico.

Nei due saggi su Cabanyes, autore delle prime traduzioni, la Barbolani si sofferma soprattutto sulla *Mirra* (del 1831) — di cui ha curato anche una edizione con a fronte il testo originale alfieriano (Madrid: Cátedra, 1991) — dando rilievo alla atipicità in Spagna di «un dramma esistenziale, nel quale trova posto l'angoscia di fronte ai limiti della realtà e nel quale il desiderio ineluttabile di trasgressione si manifesta liricamente attraverso il mito» (p. 15-16). Secondo la studiosa, Cabanyes coglie perfettamente il lirismo di Alfieri che corrisponderebbe alla «poetica implicita» del traduttore, alla cui definizione è dedicata una particolare attenzione, per cui l'autore catalano, con una operazione di «depurazione del linguaggio», compirebbe una «appropriazione» del testo alfieriano. E di questa appropriazione — che è al tempo stesso fedeltà intima all'originale — è messa in evidenza la resa emozionale in un contesto che non è soltanto letterario, ma anche scenico, per cui alcune «espressioni rivelatrici» o «ambivalenze» e «oscillazioni» linguistiche, o alcune «determinazioni» avverbiali o aggettivali soppresse da Cabanyes, sarebbero «affidate ad un altro codice (gestuale, iconico, ecc…) proprio del teatro» (p. 33), in cui «la dimensione descrittivo-lirica dello stato d'animo è stata sostituita dall'indicazione situazionale della scena» (p. 35).

Il regesto delle presenze di *Mirra* sulla scena spagnola si arricchisce poi, grazie ai

VISIT…

ritrovamenti della Barbolani nelle biblioteche spagnole, di un'altra traduzione, quella di Roca y Cornet (*Teneri accenti e languidi sospiri. Su una traduzione inedita della Mirra*: p. 119-148), ormai segnata fortemente dal romanticismo, spostando chiaramente l'interesse sull'emotività, attraverso un incremento del patetismo e trascinando il lettore «nell'ingorgo emozionale» che consente la riscoperta di Alfieri non più come poeta della libertà, ma come «poeta delle passioni» (p. 140-141). E proprio in questa chiave riveste un estremo interesse l'*Observación preliminar* del traduttore, opportunamente pubblicata in appendice, che si sofferma sulle «pasiones siempre dulces», sulla «mortal amargura», sull'«espantosa tristezza» di Mirra.

Totalmente intorno alle tragedie di libertà ruota invece l'impegno di traduttore di Saviñón (*Timoleone*, *Antigone*, *Sofonisba*, *Polinice*, *Bruto primo*, ma con il titolo di *Roma libera*; e gli è attribuita la traduzione della *Virginia*), cui sono dedicati due saggi (il quinto e il sesto, alle p. 53-102), ricostruendone la complessa personalità intellettuale e l'attività letteraria (in cui la cultura italiana — Metastasio e Casti — ha un particolare rilievo). Il ritrovamento di alcune sue traduzioni rimaste manoscritte, consente (ponendole accanto alle traduzioni delle rielaborazioni shakespeariane di Ducis) di ampliare il quadro della sua attività per la scena e gettano nuova luce sul suo «alfierismo» (che si combina con gli influssi dell'illuminismo francese, secondo le caratteristiche tipiche della ricezione alfieriana in Spagna), non limitabile a quella sorta di «identificazione» con Alfieri che caratterizza il suo impegno politico liberale e antiassolutistico. Anzi, l'impegno di traduttore di Alfieri «corrisponde ad una svolta decisiva nel suo impegno politico, inteso come intensa partecipazione ai movimenti antinapoleonici, ma anche come persistenza dell'utopia nella delusione» (p. 85).

Particolare interesse, allora, riveste l'anomala («realmente singolare») *Sofonisba* (p. 87-102). In questa traduzione, che «tende a una dizione più eloquente e sostenuta, più neoclassica», la Barbolani mette in evidenza le «infedeltà» dell'ultimo atto (l'introduzione di un'invettiva di Sofonisba contro i romani e le diverse modalità della morte di Sofonisba) che dànno maggior risalto all'eroismo della protagonista, «infondendole qualcosa della fermezza della quale fa sfoggio nell'opera di Voltaire», quasi volesse «seguire i suggerimenti marcati dallo stesso Alfieri o per lo meno derivati dalla sua insoddisfazione per il risultato finale della tragedia» espresso nel *Parere*.

In questo modo, la traduzione adattamento di Saviñón si distanzierebbe dall'omonima tragedia di María José Rodriguez Mazuelo (1784), considerata dalla Barbolani «un caso di non traduzione da Alfieri» (nel saggio alle p. 103-117), tragedia in cui prevaleva il tono *larmoyant*, tipico del dramma sentimentale borghese, anche attraverso la tematizzazione del pianto all'interno delle stesse battute della protagonista. Se la Barbolani forse esagera nel porsi il problema della conoscenza da parte di Mazuelo della tragedia di Alfieri, che in quel momento, nel 1784, era ancora allo stato di abbozzo sullo scrittoio di Alfieri (per cui quel «mancato» risulta un po' eccessivo), tuttavia il quadro comparatistico (nella triangolazione fra la *Sofonisba* italiana di Alfieri, quella francese di Voltaire e quelle spagnole) che offre è di estremo interesse, tanto più che verrà ulteriormente arricchito (in un saggio di cui parleremo più avanti) dai riferimenti ad una possibile imitazione della *Sofonisba* alfieriana nel *Pelayo* di Quintana (p. 236).

I saggi di cui fin qui si è parlato gettano nuova luce su autori ben noti. In altri saggi, invece, il tema della ricezione alfieriana consente di scoprire zone nascoste della cultura spagnola e personalità fino ad ora sconosciute. È il caso del saggio su Antonio Gabaldón (*Un gesuita espulso traduttore di Monti e di Alfieri*:

p. 149-172), di cui la Barbolani ricostruisce l'interessante profilo, tenacemente inseguito attraverso repertori, fondi bibliotecari ed archivi. Il Gabaldón scrive fluentemente in italiano e traduce, oltre che *Agamennone* e *Oreste* di Alfieri anche due tragedie di Monti (*Aristodemo* e *Caio Gracco*), le *Notti romane* di Alessandro Verri, rivelandosi particolarmente attento alle novità italiane di fine secolo, per cui il suo interesse per Alfieri si colloca all'interno dell'interesse più vasto per la cultura italiana neoclassica, che giustamente la studiosa collega all'ambiente romano della corte di Pio VI Braschi: «Non sappiamo se Gabaldón sia stato a Roma proprio in quest'epoca; però l'ambiente romano viene riflesso in qualche modo nelle sue opzioni di traduttore» (p. 160).

Quasi altrettanto sconosciuto è Francisco Rodrigo de Ledesma, anch'egli traduttore delle *Notti romane* e autore di una *Lucrezia Pazzi*, pubblicata con altre «imitazioni» alfieriane nell'edizione delle *Poesías dramaticas* nel 1805, a cui è dedicato il saggio *Alfieri stravolto: su una Congiura de' Pazzi spagnola* (p. 173-217). Il Ledesma, rispetto alla *Congiura* alfieriana, che pure conosce, «sposta l'asse del conflitto dal piano politico a quello amoroso» (p. 189), denunciando il proprio interesse per il sentimentalismo e il patetismo, «quasi cercasse non tanto una antitesi, ma piuttosto un modello alternativo il quale conservasse ancora assai forte l'impronta del glorioso teatro nazionale» (p. 198) di cui recupera i temi della gelosia e dell'onore femminile (p. 202). Così il Ledesma privilegiava come protagonista proprio il personaggio femminile, Lucrezia (la Bianca alfieriana) non sposa, ma giovane innamorata; ed è proprio nello sviluppo del nucleo patetico del modello alfieriano il principale interesse di questa tragedia: Lucrezia diventa personaggio eroico per la sua «chiaroveggenza lucida sulla forza opposta alla lealtà e alla verità» (p. 209-210), confermando una tendenza già rivelata in Mazuelo e in Roca y Cornet.

La collocazione fra neoclassicismo e romanticismo risulta la più appropriata per *La viuda de Padilla*, prima tragedia (1812) di Martínez de la Rosa, personaggio questa volta ben conosciuto ed autore della *Conjuración de Venecia* (1834), considerata l'inizio del teatro romantico in Spagna (cui è dedicato uno dei saggi inediti: p. 251-273). Se l'*Advertencia* iniziale — come nota la Barbolani — pone questa tragedia «sotto il segno di Alfieri» (p. 258) e se in essa è possibile rintracciare calchi anche molto precisi delle tragedie dell'astigiano (interessante e pregnante è l'osservazione della Barbolani a proposito dell'«eloquenza del silenzio»: p. 259 s.), il de la Rosa diventa esemplare per il percorso che compie dall' iniziale adesione ai modi tragici alfieriani verso un teatro che ne temperi le durezze, segno di una progressiva insoddisfazione per il giovanile modello. La presa di distanza da Alfieri da parte di Martínez de la Rosa viene ribadita a proposito della *Conjuration de Venecia* in cui «Alfieri può permanere in frasi e situazioni isolate […], non però nell'impianto strutturale dell'opera» (p. 279), nel saggio *La tempesta romantica. Intorno alla Blanca de Borbón di Esponceda*: (p. 275-299).

In questo saggio il ruolo della ricezione alfieriana nel decennio 1834-44 viene così utilizzata proprio per «misurare non tanto le affinità quanto le distanze che i romantici spagnoli presero da Alfieri, un Alfieri considerato come sedimento recente, settecentesco», come avviene, appunto con la tragedia di José de Espronceda in cui Alfieri è «riscritto» e in parte «tradito» in chiave romantica.

Il tema della libera rielaborazione di spunti e modelli alfieriani è sviluppato soprattutto in due saggi anch'essi inediti.

Il primo (p. 219-249) esplora più da vicino il già riconosciuto «alfierismo» di Manuel José Quintana. Dopo aver documentato la conoscenza, da parte di Quintana, della *Lettera al Calzabigi* (p. 223-224) e gli echi della *Tirannide* nell'ode *El*

Pantheón del Escurial (1805), si concentra sulla tragedia *Pelayo*, in cui mette in evidenza la presenza alfieriana «nella lucida analisi dell'operare del tiranno e dell'accettazione della tirannide da parte dei sudditi» (p. 236) e rintraccia gli «indizi […] di una forte presenza di tutto il repertorio tragico di Alfieri, ben al di là di ogni occasionale e pragmatica strumentalizzazione» (p. 243) in lacerti testuali che si ritrovano come «incastonati» nel tessuto della tragedia. Particolarmente interessanti sono le presenze del linguaggio di Mirra nel personaggio di Hormesinda, che «non sono solo ornamentali, ma conferiscono un determinato spessore al testo» (p. 240-242).

Il secondo, e ultimo del volume (p. 301-322), è invece dedicato al «personaggio» Alfieri, da un lato oggetto di mitizzazione («affiancato ad altre grandi personalità quali Goethe e Byron»), ma dall'altro parodizzato (si veda in particolare l'inedita farsa *La Monia sacrílega y el amante sangriento, tragedia pantomímica de Alfieri*, pubblicata in Appendice), secondo una «tendenza popolaresca e dissacrante» (p. 312) che segna anche l'inattualità di Alfieri nel mondo edonista e non più eroico della borghesia di pieno Ottocento.

Ed a conferma di questa conclusione del percorso tracciato dalla Barbolani si potrà ricordare allora, traendola dalle sue stesse pagine, la testimonianza di Juan Valera che, di fronte alla Ristori interprete di *Mirra* a Madrid nel 1857 — è questa, nel ricco panorama di lettori, di traduttori per la scena o per la lettura, di adattatori offerto dalla Barbolani, la voce di uno spettatore — riconosce che «pochi immaginavano che la tragedia classica potesse essere oggi di tanto gradimento per il pubblico spagnolo», ma attribuisce il successo al carisma della grande attrice che fa sì che «la maggioranza sopporta e addirittura applaude un genere che non è di suo gradimento» (p. 49 nota 27).

Dal libro della Barbolani esce un complesso quadro degli anni fra neoclassicismo e romanticismo in cui la tradizione spagnola si incontra con le innovazioni europee — giustamente la Barbolani mette in evidenza in due letterati «di cultura europea» come Roca y Cornet e Ledesma la consapevolezza della relazione fra sublime e terribile indicato dalla *Enquiry* di Edmund Burke» (p. 129) — dando vita naturalmente alla pratica dell'adattamento, ma condizionando anche quelle opere che si presentano soprattutto come traduzioni.

I singoli saggi che compongono il volume sono ricchi di informazioni, di vere e proprie scoperte sul piano filologico, di discussioni con la bibliografia precedente, di analisi puntuali di cui si è potuto qui dare conto solo sommariamente, anche perché pertengono spesso il dominio dell'ispanistica. Dal punto di vista di un italianista, che è quello di chi scrive in questo caso, però, i contributi della Barbolani (che ha volutamente escluso i suoi numerosi saggi più specificamente dedicati ad Alfieri) appaiono particolarmente interessanti, sia nelle notazioni che riguardano alcuni aspetti importanti del teatro alfieriano (come il tentativo di tragedie storiche di soggetto moderno, la «tentazione» del patetico, che Alfieri esorcizza nel *Parere*, ma che costituisce invece un reale problema della sua drammaturgia), sia per quanto si può ricavare, in conclusione, dall'analisi della sua ricezione spagnola. Attraverso questa, Alfieri, infatti, non appare un «gigante» isolato, ma viene ulteriormente rafforzata, al di là di quelle che possono apparire come affinità generazionali (con Cabanyes, con Saviñón, con Quintana), l'immagine di un autore in sintonia con la cultura europea, in grado di esercitare una influenza che va ben al di là del suo soddisfare, in un certo momento, ad alcune esigenze del giacobinismo italiano (e poi del risorgimento) e non, prima di essere assunto, in Spagna come in Italia, a mito romantico.

Franco Vazzoler